

CPNUNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

DESVIOS URBANOS

UM OLHAR SOBRE AS OCUPAÇÕES ARTÍSTICAS DA CIDADE DE SÃO PAULO

Clarissa Teixeira Ximenes

Novembro de 2015

DESVIOS URBANOS

UM OLHAR SOBRE AS OCUPAÇÕES ARTÍSTICAS DA CIDADE DE SÃO PAULO

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos sob a orientação do Prof. Dr. Silas Nogueira.

Clarissa Teixeira Ximenes¹

¹ Clarissa Ximenes é graduada em Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais pela UNESP (2014). Trabalha com produção de exposições e projetos em arte contemporânea, e atualmente é produtora do espaço Casa Nova Arte e Cultura Contemporânea. Sua pesquisa está relacionada a espaços autônomos de arte, ocupação artística urbana, coletivismo e ativismo político através da arte e cultura.

RESUMO

O presente artigo procura refletir sobre o cenário de ocupações artísticas da cidade de São Paulo, a partir de conceitos teóricos sobre cultura e hegemonia, direito à cidade e arte contemporânea, buscando apontar a arte como um elemento político contra o sistema cultural hegemônico e as próprias normativas do circuito tradicional de arte. Como ponto de partida e para um olhar mais atento, a análise parte do contato de duas ocupações artísticas da cidade - A Casa Amarela e Ouvidor 63 - visando compreender as linguagens presentes nestes espaços, seu engajamento com a comunidade, seus mecanismos de gestão e subsídio financeiro, a fim de expor a importância de tais ações no contexto cultural e urbanístico da cidade de São Paulo, pensando no espaço urbano como centro da discussão de arte, cultura, hegemonia, poder, arquitetura e memória.

Palavras chaves: ocupações artísticas, arte contemporânea, hegemonia, direito à cidade, ativismo.

RESUMEN

El presente artículo busca la reflexión sobre el escenario de ocupaciones artísticas en la ciudad de São Paulo - Brasil, a partir de conceptos teóricos sobre cultura y hegemonía, derecho a la ciudad y arte contemporánea, que ve arte como un elemento político en contra del sistema cultural hegemónico y las propias normativas del circuito tradicional del arte. Como primer punto y para una mirada más atenta, el análisis se inicia del contacto de dos ocupaciones artísticas en la ciudad - "A Casa Amarela" y "Ouvidor 63" - a fin de comprender los lenguajes presentes en esos espacios, su comprometimiento con la comunidad, sus mecanismos de gestión y subsidio, con la intención de exponer la importancia de ese tipo de acción en el contexto cultural y urbanístico en la ciudad de São paulo, pensando en el espacio urbano como centro de discusión de arte, cultura, hegemonía, poder, arquitectura y memoria.

Palabras clave: ocupaciones artísticas, arte contemporánea, hegemonía, derecho a la ciudad, activismo

ABSTRACT

This article attempt to reflect on the scene of artistic squats in São Paulo, from a theoretical concepts about cultural hegemony, the right to the city and contemporary art, seeking to identify art as a political element against the hegemonic cultural system and against the own the traditional art circuit. As a starting point and a closer look, this research is based on the contact and analysis of two artistic squats in São Paulo – “Casa Amarela” and “Ouvidor,63” - aiming to understand the artistic medias presented in these squats, their engagement with the community, their management mechanisms, in order to expose the importance of such actions in the cultural and urban context of the city, rethinking urban space as a center of discussion of art, culture, hegemony, power, architecture and memory.

Key words: artistic squats, contemporary art, hegemony, right to the city, activism.

Introdução

No campo artístico as chamadas “intervenções urbanas” são normalmente associadas à “arte urbana”, “ambiental” ou “pública”. Como o próprio termo indica, a palavra “intervenção” tem como objetivo principal promover transformações ou ações em determinado espaço, situação ou objeto, interferindo em seu estado original. Deste modo, uma “intervenção urbana” seria aquela ação ou *desvio*, (conceito que veremos mais adiante) que implicaria alguma mudança no espaço urbano, inclusive seus desdobramentos no âmbito social, espacial e cultural.

O presente trabalho traz a leitura das intervenções *artísticas*, mais especificadamente ocupações artísticas, que ocorrem nos espaços urbanos da cidade de São Paulo, tendo como principal recorte as ocupações de edifícios abandonados ou desocupados (sejam eles públicos ou privados), ponderando e considerando as suas principais contribuições para a dinâmica cultural e para a reconfiguração do ambiente urbano, mostrando como consequência seu caráter *político*.

Pensando a cidade como produto da ordem econômica capitalista, onde o espaço urbano é constantemente moldado por interesses do poder industrial, econômico e estatal, será analisado a importância destas ações artísticas a partir do ponto de vista *político*, como movimento social e transformador. De que modo tais iniciativas vêm ganhando espaço dentro da cultura urbana? De que maneira tais iniciativas e ocupações contribuem com a construção política dos cidadãos? Sob este ponto de vista, qual a força política que se constrói a partir da arte e da cultura? Como os coletivos artísticos e grupos envolvidos nestes processos contribuem para uma nova perspectiva sobre arte e cultura urbana e para a oxigenação do circuito tradicional de arte?

Como ponto de partida e para fins de análises práticas, o trabalho foi abordado a partir da leitura de textos ligados a três temas principais: cultura e hegemonia, o direito à cidade e a transformação do espaço urbano, e como fio condutor: intervenções artísticas e arte contemporânea. A partir dos eixos citados anteriormente e o contato com alguns dos coletivos gestores e envolvidos em duas ocupações artísticas de São Paulo (o Ouvidor 63 e a Casa Amarela), o presente artigo trata de pontuar a maneira como tais ações vêm ganhando espaço no plano cultural do município, inspirando com

que cada vez mais iniciativas como estas venham a se instaurar no circuito cultural urbano, não só no plano municipal como nacional.

1. Hegemonia, cultura e política.

A cultura não é unicamente aquilo de que vivemos. Ela também é, em grande medida, aquilo para o que vivemos. Afeto, relacionamento, memória, parentesco, lugar, comunidade, satisfação emocional, prazer intelectual. (EAGLETON, 2005 p.184)

Para início de reflexão faz-se necessário primeiramente discorrer sobre alguns conceitos aos quais estas práticas estão inseridas: o que é cultura e como ela se dá e se relaciona com nosso tempo e realidade.

A palavra cultura tem originalmente ligação às mais variadas práticas de cultivo à natureza; o plantar e colher, o frutificar e florescer, o cuidado e a ligação intrínseca do trabalho do homem para com o natural, no ato de cultivar a si e ao que lhe rodeia. A partir do século XIX, o entendimento do que é cultura passou a ser desassociado destas práticas e passa a representar a ruptura do homem com a natureza; o marco da criação das formas simbólicas criadas por meio da linguagem e do trabalho, tornando-se o símbolo da transcendência intelectual do homem. Com o iluminismo, este símbolo foi associado a um processo de civilização, onde práticas como as artes, ciências, técnicas, filosofia, etc, eram tidas como critério para medir o grau de civilização de determinada sociedade, conseqüentemente hierarquizando diferentes comunidades a partir de uma noção de evolução e progresso. Dentro deste conceito entendia-se a divisão estabelecida entre aqueles que se consideravam educadores, inseridos em uma classe instruída com a missão de cultivar as almas, e os educandos, sujeitos a aceitar a cultura oriunda.

Somente na segunda metade do século XX houve uma retomada e ampliação do conceito de cultura: seja por terem uma formação marxista, (CHAUI, 2008) os antropólogos europeus vieram buscar desfazer a concepção ideológica e etnocêntrica da cultura, retomando sua essência de ordem humana simbólica e própria de identidade.

A partir de então, o termo cultura passa a ter uma abrangência que não possuía antes, sendo agora entendida como produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho, das formas de habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais,

particularmente os sistemas de parentesco ou a estrutura da família, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte. (CHAUI, 2008 p.57)

Apesar da concepção ampla da cultura, a perspectiva de colonização do projeto iluminista é sem dúvida uma das mais fortes influências sobre o nosso entendimento atual sobre o tema, uma vez que ainda é predominante a compreensão da cultura como um conhecimento adquirido e possuído somente pelas classes dominantes. Com este mesmo projeto, forjou-se o conceito e a missão da cultura do homem branco, ocidental, que por dever e obrigação social deveria promover o desenvolvimento das comunidades denominadas bárbaras. Por este ponto de vista, ela era tida como um instrumento uniformizador, onde uma verdade cultural – aquela euro-norte-americana branca - foi historicamente elegida e sobreposta às outras, como processo civilizatório e dominador. Não é a toa que ainda se identifica uma lacuna no currículo escolar do Brasil referente às manifestações artísticas e culturais originalmente brasileiras: a cultura do *outro* ainda é mais valorizada e mais considerada que a local.

Com a entrada da modernidade, onde estruturas sociais e econômicas já estavam estabelecidas e regidas pela ideologia e lógica capitalista, onde o poder foi legado à classe dominante e a submissão e fragilidade destinadas às classes mais desfavorecidas, a cultura tornou-se, um dispositivo homeostático (BAUMAN, 2013: p.15) mantenedora de uma ordem estatal pelos estados-nações. A cultura neste momento assemelhava a uma espécie de escudo dos Estados, que forjavam a construção de uma identidade nacional a fim de criar uma unidade cultural, ao qual pudesse servir de proteção contra as mudanças político-sociais. Deste modo, ela tornou-se um instrumento para a formação de um cidadão moldado, ético e social; uma incubadora ética para a cidadania, um instrumento mitigador de conflitos e preservador de fronteiras.

Cultura é justamente o mecanismo daquilo que mais tarde será chamado de hegemonia, moldando os sujeitos humanos às necessidades de um novo tipo de sociedade politicamente organizada, remodelando-os com base nos agentes dóceis, moderados, de elevados princípios, pacíficos, conciliadores e desinteressados dessa ordem política.” (EAGLETON, 2005: p.19)

Com tal colocação, é necessário analisar mais cuidadosamente o conceito de hegemonia trazido através da perspectiva de Gramsci. Para tal, define-se hegemonia como o exercício do poder por um conjunto de indivíduos de uma determinada classe

social, econômica, ou política, sobre classes subalternas, a partir de um corpo de práticas e ações que agem no todo social (CHAUI, 1986). Porém é necessário notar que hegemonia não é apenas um termo designante de um sistema e sim, um longo e complexo conjunto histórico do exercício do poder através da cultura.

Como cultura numa sociedade de classes a hegemonia não é apenas conjunto de representações nem doutrinação e manipulação. É um corpo de práticas e de expectativas sobre o todo social existente e sobre o todo da existência social. (CHAUI, 1986: p.21)

Nesse sentido, ela se faz como processo que constitui a visão de mundo de uma sociedade ao qual estão presentes não apenas representações do imaginário e do simbólico, mas também as práticas e ações políticas, no amplo sentido do termo. Ao estabelecer que a cultura não se resume apenas às manifestações artísticas-culturais ou à chamada Arte e sim a um conjunto de práticas simbólicas de natureza humana - ligadas à maneira de existir e agir no mundo e na realidade: as crenças, rituais, imaginários, etc – pode-se compreender que ela se relaciona as formas de preservação e de manutenção do poder, servindo portanto de arsenal político. Em sua análise, Bordieu logo captou que a cultura estaria a serviço do Estado como mantenedora do *status quo*, da reprodução monótona da sociedade, do equilíbrio do sistema e elemento mitigador de conflitos. Porém, como a noção de cultura acompanha as transformações da sociedade em que vivemos, tais processos sofreriam igualmente com as mudanças surgidas na modernidade.

Segundo Marshall Berman, há uma modalidade vital para o entendimento das condições e realidades que nos cercam cotidianamente na contemporaneidade: da vivência de espaço e do tempo, das relações, das possibilidades de vida partilhadas por homens e mulheres no mundo todo, este complexo conjunto de experiências que estamos sujeitos tem suas origens na entrada da chamada Modernidade. Em seu livro "Tudo que é sólido desmancha no ar" (1986), Berman traz para a luz a discussão de que todas as estruturas e sistemas da sociedade atual, que em períodos anteriores ainda se davam com certa solidez, hoje estão fadados a sua diluição e a criação de novas formas de viver. Neste espaço tempo, as formas e estruturas dadas como sólidas (as instituições, estados, classes, religiões, culturas, entre outras) entram em processo de dissolução e acabam por serem substituídas por outras não mais sólidas ou melhoradas,

mas sim por estruturas também suscetíveis a dissolução e igualmente desprovidas de permanência.

Ser moderno, eu dizia, é experimentar a vida pessoal e social como um maelstrom, encontrar o próprio mundo e a si próprio em perpétua desintegração e renovação, agitação e angústia, ambiguidade e contradição: ser parte de um universo no qual tudo o que é sólido se desmancha no ar. (BERMAN, 2007: p. 407)

Tais estruturas sociais antes regidas não somente pelo capital econômico, mas mantidas também através das distinções culturais entre classes, são dissolvidas pelo surgimento de novos meios de comunicação que reciclam constantemente as relações da sociedade contemporânea. O dispositivo de mediação das relações humanas conseqüentemente não é mais a Igreja, nem o Estado e nem mesmo o capital econômico. A mídia é atualmente a “instituição” que atua e modifica a estrutura da sociedade, se sobrepondo-se a valores tradicionais e muitas vezes essenciais (como por exemplo a unidade familiar), sendo ela atualmente, o elemento mantenedor da hegemonia cultural. Tal dispositivo atua não somente em âmbito local como global, dissolvendo as fronteiras e delimitações antes dadas como determinantes.

Os modos de vida colocados em ação pela modernidade nos livraram, de uma forma bastante inédita, de todos os tipos tradicionais de ordem social. Tanto em extensão, quanto em intensidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores. No plano da extensão, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo; em termos de intensidade, elas alteraram algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana. (GIDDENS, apud HALL, 1992: p.17)

Devido a evolução dos meios de comunicação e a globalização, passamos a viver em uma sociedade onde as relações se dão através de redes de conexão e não mais somente pelas hierarquias estruturadas de poder e capital. Zigmund Bauman traz uma importante contribuição para o entendimento deste período com sua obra “A modernidade líquida” publicada em 2000. Em sua concepção houve uma transformação da modernidade de sua fase “sólida” a sua fase “líquida”, fazendo uma metáfora ao estado fluído dos líquidos, que se moldam facilmente conforme os recipientes nos quais estão contidos. Os fluídos movem-se facilmente, transbordam, vazam e até escorrem pelos dedos. Como Berman, Bauman ressalta a liquidez como principal característica do período

moderno, onde os *boundries* sociais e culturais se encontram dissolvidos e em constante transformação. A cultura inserida neste contexto, perdeu a sua função de serva da hierarquia social e do *status quo* dos Estados-Nação, uma vez que tudo se liquidifica e se transforma, e passa a reproduzir a si mesma.

Segundo Bauman “as obras de arte destinadas ao consumo estético apontavam, assimilavam e protegiam as divisões entre as classes, marcando e fortalecendo legivelmente as fronteiras que as separavam.” (BAUMAN, 2013) Os amantes de música clássica dificilmente parariam para apreciar uma roda de música popular, ou não frequentariam festivais de rua, ou não aceitariam um folheto, manifesto ou impresso de comunicação de massa, prefeririam continuar a ler seus livros de literatura clássica e frequentar os espetáculos da ópera. Assim como um comerciante de feira não se identificaria e não consumiria os produtos artísticos e culturais da classe dominante. Na modernidade líquida, o sentimento de pertencimento a um determinado produto cultural não é mais definido pela divisão de classes. É possível observar o deslizamento das classes econômicas entre os diversos nichos e produtos culturais, podendo servir-se de tudo e nada ao mesmo tempo, não se identificar cem por cento, de maneira total e absoluta, com nenhuma produção específica.

Portanto, inserida na liquidez moderna, a cultura está muito mais ligada a liberdade individual de escolha, pois consumimos e fruimos uma multiplicidade imensa de informação que traz contato direto ou indireto com outras culturas, paradigmas, costumes, línguas, etc. Com acesso, temos o direito de escolha e a disparidade ligada aos bens culturais não é estabelecida somente em torno do capital econômico e na manutenção do poder:

Pode-se dizer que, em tempos líquido-modernos, a cultura (e, de modo mais particular, embora não exclusivo, sua esfera artística) é modelada para se ajustar à liberdade individual de escolha e à responsabilidade, igualmente individual por essa escolha; e que sua função é garantir que a escolha seja e continue ser uma necessidade e um dever inevitável da vida, enquanto a responsabilidade pela escolha e suas consequências permaneçam onde foram colocadas pela condição humana líquido-moderna – sobre os ombros do indivíduo, agora nomeado para a posição de gerente principal da “política de vida”, e seu único chefe executivo. (BAUMAN, 2013: p. 17)

A cultura na sociedade contemporânea é, para Bauman, um agente sobre a produção de novas proposições, paradigmas e visões de mundo do que propriamente a favor de regulamentações normativas e mantenedora de uma ordem estatal. Ela não mais consiste em proibições e nem mesmo a manutenção das diferenças de classe; por estar inserida numa sociedade de consumo, a cultura consiste atualmente em oferta, não em normas mas sim em propostas. Como constatou Bordieu, a cultura hoje se ocupa de oferecer atrações em lugar de regulamentos, produzindo, semeando e plantando novos desejos e necessidades em lugar de impor e dever. Em contraste com sua função iluminista e posteriormente mantenedora da ordem social, a cultura está livre de satisfazer necessidades e paradigmas existentes e sim criar novas perspectivas e ofertas a todo o tempo. A partir desta perspectiva, se a cultura ainda exerce um papel homeostático (BORDIEU), este seria como ferramenta para a transformação da sociedade, (apesar de ainda estar sujeita ao manuseio dos interesses econômicos) atuando contra a hegemonia pregada pelo dispositivo midiático, trazendo em si um forte caráter político contra a coisificação do indivíduo.

De maneira geral, os espaços de experiência da pós-modernidade, modernidade tardia ou “modernidade líquida” já não são mais delimitados por condições geográficas, étnicas ou ideológicas. Neste corpo de experiência nascem constantemente novas formas de viver e novas realidades, um espaço tempo onde as relações estão em constante transformação, onde nos movemos e nos relacionamos em rede, tanto contribuindo com a criação de novas formas de viver quanto a manutenção de formas conservadoras e já sistematizadas.

Dentro deste complexo corpo de experiência da modernidade líquida, a análise de Berman está centrada na ideia de que não se podem separar duas dimensões que fizeram parte das transformações que passaram a ocorrer a partir do século XVIII com a Revolução Industrial: a *dimensão espiritual*, relacionada com a arte e a intelectualização dos homens e a alma humana, e a *dimensão material*, representada pelas estruturas e processos políticos, econômicos e sociais. Ou seja, não se pode separar o modernismo (cultura) da modernização (contexto). Separar estas duas dimensões representa, na sua visão, não perceber a fusão e interdependência entre indivíduo e ambiente moderno. Aqui é possível compreender a importância é a discussão sobre manifestações culturais que se desenrolam no ambiente urbano dentro da perspectiva apresentada por Berman,

uma vez que a cidade é o resultado do processo de modernização e a cultura como processo de modernidade, uma dialética que reflete diretamente no indivíduo urbano.

2. O direito à cidade, o direito à ocupação artística do espaço urbano

Hibridismo e tensão são duas características enraizadas na história da cidade de São Paulo. São tantas as culturas sobrepostas, entrelaçadas, que a cidade se torna um caleidoscópio identitário. Entre suas multifacetadas, existe em cada conexão uma tensão, tensão que gera por todos os lados carências estruturais, culturais, sociais, econômicas, educacionais, profissionais e de saúde, que se traduzem em dificuldades quotidianas, sejam elas quais forem, expressadas no confronto do indivíduo com a cidade. Porém, é preciso olhar para esta cidade com olhar crítico e maternal, pois é a partir de sua realidade que surgem, pulsantes, as tantas iniciativas sociais e culturais que inovam o viver, coabitar, compartilhar socialmente a cidade. São Paulo é, sem sombra de dúvida, um berço onde nascem diariamente iniciativas de caráter transformador.

A cidade tem, naturalmente, a capacidade de manutenção das estruturas de poder e da divisão de classes como também a vocação para a revolução. A reflexão sobre o espaço urbano a partir do ponto de vista cultural é essencial para entendermos possíveis reformas sociais. Apenas grupos e classes urbanas, frente as suas necessidades e carências (sejam elas estruturais, culturais, sociais, econômicas) são capazes de iniciativas revolucionárias e de propor soluções para os problemas vigentes, não dependendo exclusivamente da ação do Estado.

Trata-se inicialmente de desfazer as estratégias e as ideologias dominantes na sociedade atual. (...) Das questões da propriedade da terra aos problemas de segregação, cada projeto de reforma urbana põe em questão as estruturas, as da sociedade existente, as das relações imediatas (individuais) e cotidianas, mas também as que se pretende impor, através da via coatora e institucional, àquilo que resta da realidade urbana. (LEFEBVRE, 1991: p. 113)

Deste modo, nosso papel como sujeitos urbanos, é permitir o surgimento de novas alternativas a partir do repulsivo caos e da desordem, e de suas iniciativas sociais. Pela sua forma organicamente desordenada e diversa, a cidade é uma incubadora de ideias e

ideais inovadores, e “há no urbano uma multiplicidade de práticas prestes a transbordar de possibilidades alternativas” (HARVEY, 2012: p. 21). Tais ideais só poderão tomar forma de movimento e impulso revolucionário quando se entender que cada indivíduo tem o direito inalienável de criar uma cidade mais em conformidade com seus desejos, anseios e necessidades. Somente quando cada sujeito urbano tiver acesso real à cidade e se empoderar dela para criar novos espaços comuns de socialização e ação política, é que veremos uma sociedade que caminha ao encontro da origem e sentido etimológico da palavra *cidade* (Cidade, que vem do Latim como *civitas*, originalmente “condição ou direitos de cidadão”, de *cives*, “homem que vive em cidade”) e por consequência, de seu conceito de *cidadania*:

A cidadania expressa um conjunto de direitos que dá à pessoa a possibilidade de participar ativamente da vida e do governo de seu povo. Quem não tem cidadania está marginalizado ou excluído da vida social e da tomada de decisões, ficando numa posição de inferioridade dentro do grupo social. (DALLARI, 1998: p.14)

Aqui, participar ativamente da vida e do governo, diz respeito não só aos direitos “garantidos” pela democracia, mas também à questão social ligada aos direitos básicos do homem. Ser cidadão, portanto, não é apenas viver em uma cidade mas exercer ativamente o papel que lhe foi dado como um. Segundo a noção de cidadania de Henri Lefebvre, o direito à cidade é uma utopia, uma plataforma política a ser construída e conquistada pelas lutas sociais e populares que vão em contramão da lógica mercantilista da própria natureza urbana, engrenagem estrutural para serviço e manutenção do capital. Para Lefebvre, o direito à cidade vai além do direito à uma vida digna como cidadão, é o direito ao acesso a uma cidade onde os espaços são constituídos através da lógica do valor de uso, e não de troca mercantilizada, privada e baseada no capital; é também ter o direito de transformá-la segundo seus desejos e necessidades mais profundas.

Em sua obra, Lefebvre contribui para o entendimento da sociedade urbana como sociedade revolucionária, uma vez que coloca como ponto central de seu discurso o sujeito urbano. Tal indivíduo – anteriormente agrário, ligado à natureza e às suas necessidades mais antropológicas - vive em constante contradição: suas necessidades construídas tanto socialmente quanto por seu legado rural (seus valores, tabus, práxis, a

festa!), foram conservadas, porém são pouco supridas pela infraestrutura e lógica da cidade.

A essas necessidades antropológicas socialmente elaboradas (isto é, ora separadas, ora reunidas, aqui comprimidas e ali hipertrofiadas) acrescentam-se necessidades específicas, que não satisfazem os equipamentos comerciais e culturais que são mais ou menos parcimoniosamente levados em consideração pelos urbanistas. Trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obras (e não apenas de produtos e bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas. (LEFEBVRE, 1991: p.105)

O homem urbano em muitas cidades contemporâneas, construídas sobre a urgência do crescimento e progresso, é então fadado a viver para suprir as necessidades criadas a partir da lógica capitalista e não para viver o que lhe é necessário para seu âme, espírito, alma. A cultura é a responsável para o cumprimento de tal carência: a arte, a música, a dança, a festa, e qualquer atividade criadora, simbólica e imagética, é indispensável para o ser humano. Uma cidade que não provém este espaço ou não lhe dá liberdade e direito para tais exercícios, é uma cidade morta. Tendo em mente estas preposições e considerando que São Paulo não oferece equipamentos culturais ou estrutura para que a fruição da cultura e arte desempenhe um papel transformador, veremos que faz-se necessária a revisão do próprio *lugar* da cultura. Se a perspectiva de Lefebvre traz a importante colocação de que o direito à cidade é um direito coletivo de poder transformar o ambiente que vivemos conforme nossas necessidades, qualquer cidadão tem o direito de buscar nela um espaço de realização. Onde se deseja que a cultura se manifeste?

3. Movimentos Sociais Urbanos

Sob a luz da discussão do direito à cidade segundo Lefebvre, os movimentos sociais urbanos vêm, nos últimos anos, ganhando espaço e extrapolando segmentos sociais, territórios e contextos e se articulando para implementar e garantir estes direitos. Mais do que ter acesso aos recursos urbanos, há nesses movimentos um desejo coletivo de transformar a cidade conforme os desejos individuais porém expressados coletivamente, um movimento de articulação política que se dá em todas as esferas, organizando-se em prol de reivindicações de mobilidade, liberdade, cultura, educação, moradia. Segundo a

pesquisadora Maria da Glória Gohn, os movimentos sociais podem ser entendidos como:

(...) ações sociais coletivas de caráter sociopolítico e cultural que viabilizam formas distintas da população se organizar e expressar suas demandas (cf. Gohn, 2008). Na ação concreta, essas formas adotam diferentes estratégias que variam da simples denúncia, passando pela pressão direta (mobilizações, marchas, concentrações, passeatas, distúrbios à ordem constituída, atos de desobediência civil, negociações etc.) até as pressões indiretas. Na realidade histórica, os movimentos sempre existiram, e cremos que sempre existirão. Isso porque representam forças sociais organizadas, aglutinam as pessoas não como força-tarefa de ordem numérica, mas como campo de atividades e experimentação social, e essas atividades são fontes geradoras de criatividade e inovações socioculturais. (GOHN, 2011: p, 335)

Ao pensarmos sobre hegemonia segundo Gramsci, perceberemos que tais movimentos organizados coletivamente constroem suas ações a partir do corpo de práticas coletivas, indo em contraponto a todas as práticas e valores impostos na sociedade capitalista em que vivemos. Fomos condicionados a criar formas de ação e pensamento fragmentados e individualistas: a imediatividade da vida social, o efêmero, o descontínuo. Em nosso tempo, as ações individuais e corporativas ressurgem a todo o instante sobre novas aparências, e a nossa noção de comunidade é constantemente atravessada pelas ideologias particularistas que dificultam a construção de ações a partir de uma práxis coletiva. Segundo a leitura de Gramsci da pesquisadora Ivete Simionato (1977) somente através da práxis política que se pode chegar a unicidade, de forma a mudar o modo de pensar desagregado a uma forma de pensar e agir coerente. Em prol de uma mudança efetiva da realidade, é necessário que toda uma classe participe de um projeto radical que “envolva toda a vida do povo e coloque cada um, brutalmente, diante da própria responsabilidade inderrogável” (GRAMSCI, 1977: p.816)

Tal como consta no artigo “Teorias sobre os movimentos sociais: o debate contemporâneo” de Gohn, o movimento social enquanto sujeito não pode ser pensado fora do seu contexto histórico e conjuntural. O sujeito coletivo é formado por um grupo de indivíduos com diferentes identidades, e a identidade, segundo Hobsbawn “são múltiplas, combinadas e intercambiáveis” (GLORIA, 2011). Se considerarmos que tais impulsos coletivos surgem da conjunção de vontades, identidades e necessidades individuais inseridas em um contexto específico. Se pensarmos este contexto sendo São

Paulo, veremos a multiplicidade de reivindicações e impulsos que surgem na trama do urbano, uma vez que a cidade é o produto de todas as contradições da sociedade capitalista contemporânea.

A cidade tradicional foi morta pelo desenvolvimento capitalista descontrolado, vitimada por sua interminável necessidade de dispor de acumulação desenfreada de capital capaz de financiar a expansão interminável e desordenada do crescimento urbano, sejam quais forem suas consequências sociais, ambientais ou políticas. (HARVEY, 2014, p.20)

Em consequência ao crescimento das áreas urbanas, como meio para produzir e consumir os excedentes de produção capitalistas, a polarização da distribuição de riqueza e poder expressam-se claramente nas formas espaciais de nossas cidades, que cada vez mais se transformam em cidades de fragmentos fortificados, de comunidades muradas e de espaços públicos mantidos sob vigilância constante. Um individualismo que reflete nas cidades e nas suas relações humanas. Como resultado desta prática e deste mal-estar da ética neo-liberal individualista, é cada vez mais implausível pensar em políticas públicas que contemplem plenamente as lacunas causadas pela má urbanização das cidades, uma vez que estas são elaboradas conforme os interesses das grandes empreiteiras e capital empresarial. Portanto iniciativas que escapam da utilização do espaço público segundo o valor do capital, não poderiam vir de nenhum outro lugar se não dos movimentos sociais que sugerem seu uso de troca e propõem alternativas para o isolamento e a lógica de segregação urbana, através da ocupação dos espaços que são por direito públicos.

Só o tempo vai dizer, mas 2011 pode ter marcado o início da reconquista do espaço público. Praças e ruas ficaram cheias – da Primavera Árabe aos protestos contra medidas de austeridade econômica na Europa, do Occupy aos indignados na Espanha. Somem-se a isso outras tantas ações aqui no Brasil – das manifestações pela descriminalização da maconha àquelas organizadas pelo direito de se vestir livremente. Muitos políticos tem dificuldade de entender que estes atos não foram organizados por partidos ou sindicatos, mas sim em um processo descentralizado, que brotou a partir da insatisfação popular tanto com a persistência dos problemas existentes quanto com as soluções que vêm sendo dadas pelos próprios representantes políticos a esses problemas. (SAKAMOTO in OCUPPY, 2012)

Como exemplo destes movimentos, Juca Ferreira, atual Ministro da Cultura publicou o artigo “As Cidades e a Cultura: uma reflexão a partir do movimento Ocupe Estelita” na revista Carta Capital onde aponta o movimento, iniciado em Recife em 2011, como “um dos movimentos sociais mais ruidosos, perseverantes, e desafiadores dos últimos anos”. “*Nem tudo que é novo é bom e nem tudo que é novo é novo*” já dizia Manuel Bandeira em 1948 ao reconhecer a acelerada transformação de Recife pelos arranha-céus, avenidas e a promessa de uma cidade moderna e próspera. Sessenta e três anos mais tarde iríamos ver novamente o protesto de Bandeira nas faixas trazidas pelos cidadãos que reivindicam um melhor projeto para o Cais Estelita, um antigo armazém de açúcar e vila ferroviária do século XIX que faz fronteira com o centro histórico da cidade de Recife. Em 2008, a União resolveu leiloar o terreno do Cais e um poderoso consórcio imobiliário foi criado por cinco construtoras, que entraram no antigo cais para iniciar a demolição do local para a construção de um condomínio privado de treze torres a beira rio, projeto chamado Novo Recife.

Com a indignação de diferentes grupos, intelectuais, músicos, arquitetos ambientalistas, artistas, etc, foi criada a frente Direitos Urbanos que ocupou, durante 28 dias o Cais Estelita, que aguardava as negociações judiciais entorno do caso. Durante este tempo mais de 10 mil pessoas frequentaram a ocupação que contava com participações de músicos da cena regional de Recife, como o cantor Otto e Karina Buhr. Em junho de 2014, durante a madrugada, a Polícia Militar invadiu a ocupação a fim de realizar a reintegração de posse dos novos proprietários, "descumprido todos os acordos firmados com a Secretaria estadual de Defesa Social e com a Secretaria de Direitos Humanos, bem como o Ministério Público" segundo integrantes do movimento. Em cinco de maio de 2015, foi sancionado um projeto de lei pelo prefeito Geraldo Júlio (PSB) que define as normas de construção da área, regulamentando o plano urbanístico para a área do Cais, salve algumas alterações sobre o projeto inicial. Com esta manobra, foi permitido ao consórcio Novo Recife (por hora) a construção de treze torres com quarenta andares na beira da Bacia do Pina numa área histórica da cidade de Recife.

Esse povo irrita, esse povo irrita! Vamos lutar e ocupar o nosso cais José Estelita! Precisamos de espaço para a nossa cultura popular, nos espaços do nosso povo não pode privatizar! Queremos sombra de árvores e não de prédios gigantes, a nossa Veneza é brasileira, a nossa luta é constante! A nossa constituição é ferida mais uma vez, pois quem financia os políticos,

para eles não funcionam as leis. Basta de batalhão de choque, spray de pimenta e bomba de efeito moral. A corrupção é constante no Congresso Nacional. Ocupe Estelita! Somos do bem e não somos do mal!¹

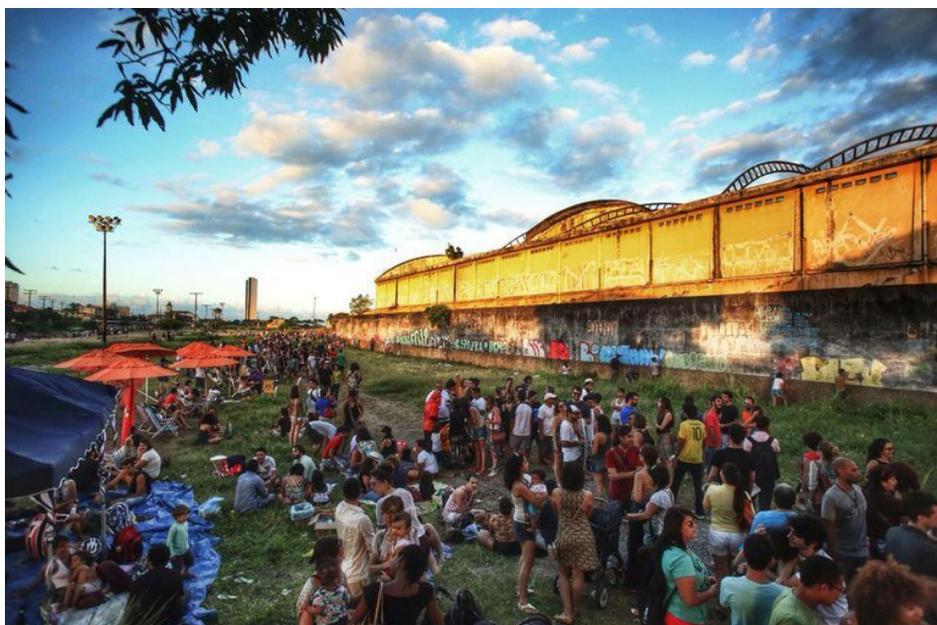


Figura 1: Ocupação Cultural no Cais Estelita, Recife. Foto retirada da página Resiste Estelita / Facebook.

Outra reivindicação social pelo espaço público, entre tantas que ocorrem em todo Brasil, é o movimento de Ocupação Parque Augusta. De um lado, as construtoras Cyrela e Setin, proprietárias do terreno de 23,7 mil metros quadrados na Rua Augusta, um dos únicos locais remanescentes de mata atlântica na região central de São Paulo. Do outro, um movimento social que age há cerca de quarenta anos, formados de diversos grupos e indivíduos. Em resposta a uma nova investida dos proprietários do terreno em construir prédios no local, o Organismo Parque Augusta, coletivo atualmente responsável pelo movimento, iniciou uma pressão em prol da (des)integração de posse do terreno para a construção de um parque público, pois apesar de privada, esta área é registrada em cartório como pública, portanto 80% dela, por lei, não pode ser alterada.

O Organismo Parque Augusta (OPA) não tem líderes e nenhum grupo ou entidade oficialmente constituído o representa. Se organiza a partir de assembleias públicas, reuniões de grupo de trabalho e ações diretas pela rua e internet. É um movimento autogerido, horizontal, heterogêneo e aberto a participação de quem se interessar em apoiar a causa.²

Depois que o prefeito Fernando Haddad sancionou uma lei que aprova o Parque Augusta, as construtoras donas do terreno abriram um novo projeto que pretendia a construção de torres combinadas com um parque privado, porém aberto ao público. Em contramão a esta proposta, o OPA ocupou em janeiro de 2015 o parque em uma “Vigília Criativa”, retomando a pauta política e expondo as atuais contradições resultantes da especulação imobiliária e exigindo uma maior organização dos grupos ativistas que resistem a estes processos urbanos.

Fora os movimentos sociais urbanos já citados como exemplo, os movimentos de moradia desenrolam um papel fundamental para a construção do sujeito coletivo, de sua organicidade e de sua força política. Foram muitos os movimentos de moradia que já ocuparam edifícios pela cidade de São Paulo, mas nessa pesquisa foi pontuado especificadamente a colaboração de um deles, pela sua trajetória e pela forte ligação que tem com a questão cultural. A Ocupação São João localiza-se na Av. São João, 588 no centro de São Paulo, no antigo Hotel Columbia Palace. O edifício que foi construído nas décadas de 1920/30 e ficou cerca de dezessete anos sem função social, foi ocupado em 2010 por seiscentas famílias do Movimento Sem Teto pela Reforma Urbana, que atualmente comemoram cinco anos de ocupação. Ativistas culturais de várias frentes artísticas da cidade se interessaram pela proposta e junto aos moradores da ocupação criaram o Centro Cultural da Ocupação São João, que desde 2010 vêm construindo ações culturais que possam criar uma via de mão dupla entre cultura e luta, visando valorizar as próprias relações humanas e as expressões individuais, fortalecendo os laços e a noção de comunidade. Segundo o que consta no portfólio da ocupação na página do Facebook:

O objetivo desse espaço é de compartilhar experiências de vida, criando um espaço único de democratização da fala, onde todos são ouvidos e respeitados, criando a autonomia de pensamento crítico e a interação através da poesia, do ritmo e da literatura; congregando pessoas de diferentes culturas e regiões. O resultado direto desse projeto é a criação de uma experiência coletiva de acesso, não só a cultura, mas à produção cultural em si, atingindo moradores e visitantes dos prédios ocupados e visando a manutenção e desenvolvimento dos núcleos culturais, espaços comunitários de cultivo humano e fortalecimento das ações existentes.³

Atualmente o Centro Cultural conta com um extenso portfólio de atividades voltadas a todos os públicos, entre eles a inauguração da Biblioteca Ocupada, que realiza

atividades como contação de história, roda de leituras, saraus e brinquedoteca; Cine Ocupa; oficinas e apresentações de teatro; oficinas e exposições de artes plásticas; Café Imaginário, criado em 2013 a fim de “provocar os moradores da ocupação a refletirem coletivamente a fim de compartilhar impressões, dúvidas e experiências em relação as transformações políticas e sociais do mundo de hoje”⁴; e os encontros de capoeira com o Grupo Mutungo.

Estes e outros movimentos sociais ilustram o que vem ocorrendo em todo Brasil: são ações resultantes da saturação de um modelo de cidade construída sobre os interesses econômicos, gerando especulação imobiliária, gentrificação e destruindo a memória e história coletiva das cidades, sob a promessa do novo e do progresso. Há décadas que nossas cidades encontram-se decadentes devido a um desenvolvimento urbano caótico e mal planejado, fazendo com que nossos centros urbanos históricos se tornassem mausoléus de esquecimento, quando não substituídos por novos centros empresariais ligados a uma arquitetura ostensivamente progressista. Nossas cidades estão a nos exigir soluções inteligentes para um convívio harmonioso e aos poucos estamos formando um novo entendimento a respeito da relação entre cidade, cultura e democracia. Movimentos como o “Ocupa Estelita” surgem e se multiplicam cada vez mais pelo Brasil, sugerindo uma mudança de comportamento dos movimentos sociais contemporâneos. Sem uma mudança neste panorama não haverá salvação para o convívio nas cidades, e estas iniciativas afirmam a força que a cultura e a arte tem para atuar como instrumento de cidadania e ativismo político.

4. Arte Contemporânea, hibridismo e ativismo

Para tanto o fio condutor que elaborado para discutir cultura, identidade urbana, hegemonia, apesar de sutil e diverso por natureza, reflete com força o DNA da cidade de São Paulo, e suas ocupações artísticas. Os três exemplos de movimentos urbanos trazidos anteriormente carregam em si um diálogo com expressões artísticas contemporâneas, em suas formas mais híbridas. Híbridas pois não haver uma delimitação entre as linguagens artísticas, mas sim uma transversalidade que poderia ser entendida como característica principal das produções de arte contemporânea. Este artigo evidencia arte visuais contemporânea como cerne investigativa, se propondo a definir: arte, como setor do próprio âmbito e estudos culturais; artes visuais, por

apresentar um sistema mais restrito (por mais complexo e amplo que seja) e com claras atuações comerciais e institucionais mas que atuam também em contraponto às mesmas; contemporâneas, por trazerem como essência, a ousadia, o olhar alternativo e a ruptura de sistemas e paradigmas já consolidados.

Evidente que tratar de arte contemporânea é abrir um leque de possibilidades infinitas, tanto de abordagem histórica, processual, simbólica, expressiva, etc. Quando falamos sobre artes plásticas (ou visuais) contemporânea nos referimos a arte que é produzida na atualidade. Para tanto, uma análise profunda deveria abordar desde as técnicas e linguagens mais tradicionais, (como pintura, escultura, desenho, etc) como qualquer manifestação artística que ocorra nos dias de hoje. Tarefa árdua, uma vez que a arte naturalmente acompanha o contexto histórico e desenvolvimento tecnológico, e ambos estão em constante criação, evolução e diálogo. São inúmeras as técnicas, processos, linguagens e espaços que a produção contemporânea toma forma, por estas e outras razões, analisar o que é produzido atualmente a partir da perspectiva da *ocupação artística*, é exaltar o hibridismo e transversalidade das artes visuais contemporânea, e seu viés experimental.



Figura 2: Cândido Portinari. *Meninos Brincando*, 1995. Óleo sobre tela. Créditos: Ana Maria Machado. Portinholas, 2003, p. 47.

A arte está sempre inserida em seu contexto histórico e reflete, conseqüentemente, o espírito de seu tempo. Se pensarmos na história da arte brasileira, é possível identificarmos a partir do modernismo, uma busca estética que refletisse e dialogasse com a noção de realidade de sua época, porém, vivenciar tardiamente o espírito moderno, em relação a Europa, levou as produções brasileira a retardar seu espírito contestador e de ruptura, aos quais traziam os “ismos” europeus. Ainda assim, a produção artística brasileira, por ser estruturada sobre pilares menos tradicionais e acadêmicos da arte, foi aos poucos se encontrando com a realidade e contexto nacional, se desvinculando da tradição europeia e criando sua própria configuração interna. Para chegarmos ao ponto de intersecção proposto por esta pesquisa, faz-se necessário passar brevemente pelo panorama histórico da arte brasileira, desde a modernidade até os dias de hoje, estabelecendo as relações existentes entre arte e política e contexto social.

É possível compreender que a produção moderna brasileira por exemplo, por estar inserida em um momento histórico onde a tomada de uma consciência cultural brasileira estava em pauta, está intrinsicamente ligada à busca pela identidade nacional. Sendo considerada como uma arte “social” (NAVES, 1996) - com Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaralque buscava a ruptura com o academicismo e se concentrava em retratar uma identidade brasileira sob um aspecto de miscigenação e diversidade: o homem mulato, o campo, o retirante nordestino, as negras, os índios.

Com o desenvolvimento estético e uma quebra dos cânones de representação, a arte construtivista entre 1940 e 1950, inserida no contexto industrial do país, veio exaltar as perspectivas políticas e sociais inspiradas pela proposta desenvolvimentista do país, erguidas sobre a estrutura da racionalidade, produção e progresso. Os princípios do movimento concreto brasileiro do grupo Ruptura de São Paulo, afastam qualquer conotação simbólica ou lírica da arte, pregavam a “arte pela arte”, obras elaboradas a partir de uma composição visual de elementos plásticos que incorporavam processos matemáticos e ópticos, a fim de criar um produto estético através de um conhecimento racional (BRITO, 1999). É possível dizer que o período de arte concreta brasileira acabou se erguendo fundamentalmente sobre duas posturas: a primeira a partir do entendimento da obra de arte como resultado de um conhecimento racional e a segunda por conceber a arte como produto. Em contraponto a este racionalismo ou como cite Brito, “ortodoxia concretista” do grupo Paulista, surge o grupo Frente, no Rio de

Janeiro. Denominados neoconcretistas, traziam ao movimento um aspecto mais “libidinal”, “vivencial”, criando uma sensibilização do trabalho de arte. (BRITO, 1999).



Figura 3: Geraldo de Barros, “Composição” (1955).

Até este momento, a vanguarda brasileira, devido ao contexto de prosperidade econômica e da indústria nos centros urbanos, atuava numa lógica operacional estruturada no circuito da arte, objetivando a inserção e participação dos artistas na produção e na circulação de obras de arte com fins institucionais e comerciais. Devido a entrada de um regime político autoritário, as manifestações artísticas da década de 1960 chamadas Tropicalismo ou Nova Objetividade Brasileira, começaram a se posicionar criticamente em relação ao sistema institucional de arte bem como ao regime antidemocrático e a própria violência militar, causada pelo período ditatorial. Somente neste período que houve uma abertura para a experimentação e o início de um posicionamento crítico dos artistas em relação ao cenário político e social (SCHEMBERG, 1977). Por trazerem ao movimento uma concepção da arte como campo aberto a experimentação, a produção desta neo-vanguarda acabou trazendo fortes críticas ligadas as contradições presentes em nossa realidade: questionavam o valor dos procedimentos normativos da produção artística moderna e seu valor mercadológico, bem como buscavam aproximar a arte da vida, fugindo dos espaços institucionais de fruição artística. Um espírito similar ao que trazem os coletivos artísticos que atuam nas cidades: eles atuam costurando linguagens e técnicas artísticas no tecido urbano, criando

uma arte híbrida, experimental e deslocando o lugar institucional da arte para outros espaços.

No livro *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea* a autora Kamilla Nunes aborda muito bem o panorama histórico de espaços alternativos de arte no Brasil, que trazem como unidade a resistência e confronto político frente a cultura e a mercantilização da obra de arte. Tal trabalho ressalta a importância dos espaços autônomos, como o Clube dos Artistas Modernos (CAM) e ReX Gallery&Sons, duas das primeiras iniciativas alternativas identificadas no Brasil, como símbolo do espírito de resistência ao mecanismo oficial de veiculação da arte, bem como aos regimes autoritários do Estado. O CAM, fundado por Flávio de Carvalho conjuntamente com outros artistas do modernismo, consistia em:

(...) um pequeno clube para os seguintes fins: reunião, modelo coletivo, assinatura das melhores revistas sobre arte, manutenção de um pequeno bar, conferências e exposições, formação de uma biblioteca sobre arte e defesa dos interessados da classe” (LOPES, 2009: p.140).

Tais iniciativas foram o início do desejo de oxigenar o circuito tradicional das artes, não somente pela necessidade de experimentação plástica e estética compartilhadas por artistas, mas pelo desejo de mudança das formas tradicionais de recepção da mesma. Foi neste momento de efervescência cultural e artística que se iniciam as primeiras quebras de paradigmas estéticos e de linguagem, trazidas pelos já citados neoconcretistas. Num contexto de eclosão de diversas ditaduras militares, governos autoritários e onde a desigualdade econômica e social só parecia aumentar, artistas e intelectuais não mediram esforços para preservar e manter a ordem no caos, buscando estruturar dinâmicas e ações que tornassem a arte – ferramenta para a mudança social – acessível. Artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark trouxeram novos paradigmas a produção artística buscando aproximar a arte da vida, com obras que pediam pela participação ativa e não mais contemplativa do espectador e participaram amplamente do movimento Tropicalista entre as décadas de 1960 e 1970 .



Figura 4: Hélio Oiticica Parangolé P 08 Capa 05 – Mangueira, 1965; P 05 Capa 02, 1965; P 25 Capa 21- Nininha Xoxoba, 1968; P 04 Capa 01, 1964. Imagem do filme H.O de Ivan Cardoso, 1979. Credits: Catalogo Hélio Oiticica. The Body of Color, 2007, p. 317

O Parangolé de Hélio marca historicamente o abandono das modalidades consagradas de arte, não somente pelo papel ativo do espectador como também pelo valor simbólico e imagético que não só a obra mas a experiência estética carregam. Em 1960 o artista é levado a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, e por seu envolvimento com a comunidade, acaba criando o que nomeou como Parangolé, uma obra viva e performática: uma ação que gritava o interesse nas culturas populares, a compreensão do outro como extensão de si, uma atitude, uma arte política.

Trata-se de tendas, estandartes, bandeiras e capas de vestir que fundiam elementos como cor, dança, poesia e música, e pressupõe uma manifestação cultural coletiva” Posteriormente a noção de Parangolé é ampliada: “chamarei então Parangolé, de agora em diante, a todos os princípios formulados aqui (...). Parangolé é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de 'apropriação' às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente enfim (...) (OTICICA,1986: p.79)

Pela democratização da arte! Manifestos em impressos tornaram-se populares, estruturados pelo pensamento marxista do proletariado, buscavam chamar a população para as questões políticas através das artes plásticas e da literatura. Grupos inspirados pelas reminiscências dos ideais dadaístas durante os anos 1960 e 1970, opunham-se à valores burgueses, às galerias e ao individualismo, buscavam a popularização e a democratização da arte, e exaltavam formas de marginalidade cultural.



Figura 5: Helio Oiticica. Bandeira Seja marginal, seja herói, 1968.

Com a abertura política e o fim da ditadura militar, o governo e os próprios artistas uniram forças para enriquecer a cultura, a partir da lógica do mercado. Entre 1974 e 1986, momento que se caracterizava por um último período da ditadura militar e início de abertura política, surgiram inúmeras iniciativas políticas de incentivo a cultura, que apesar de simbolizarem um avanço na área, carregavam a tradição entre autoritarismo e cultura. Destaque especial para a criação da FUNARTE (1986) e a implementação da Lei Rouanet em 1986, que tinha como objetivo conceder benefícios fiscais, através do imposto de renda, a empresas interessadas em vincular seu nome à arte e à cultura (NUNES, 2013).

Nos anos 1990, os artistas e produtores culturais se viram frente a um Estado que, apesar de ter avançado na criação de órgãos e políticas culturais, incentivava somente o circuito institucional e tradicional da arte, consequência da crescente mercantilização da

obra de arte. Sem espaços “oficiais” de ação e determinados a enfrentar a veiculação da arte a partir da lógica do mercado, artistas de diversas regiões do Brasil começaram a se agrupar a fim de criar locais de atuação fora do *cuvo branco* e dos espaços de legitimação. A estes agrupamentos, deu-se o nome de coletivos:

Coletivos são agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica. O processo de criação pode ser inteira ou parcialmente compartilhado e buscam a realização e visibilidade de seus projetos e proposições. Os coletivos podem ser mais ou menos fechados. Alguns possuem uma formação fixa e determinada internamente, outros, um núcleo central em torno do qual se agregam distintos parceiros de acordo com os projetos de execução. (PAIM, 2012: p.7-8)

Em meio ao contexto político econômico e a dissolução da Funarte em 1990, durante a presidência de Fernando Collor, as estratégias empregadas por artistas e coletivos dessa geração não traziam mais as grandes utopias da modernidade; não eram pautadas na vontade de mudar o mundo ou mesmo implodir o sistema das artes. Mas ainda sim, a partir do coletivismo, traduziam um posicionamento crítico e reflexivo frente às dinâmicas e valores não só do sistema das artes como da própria sociedade, “expresso por meio de ações capazes de provocar pequenos curtos-circuitos na realidade, ao indagarem sobre o presente e apontarem outras possibilidades de imaginá-lo” (ALBUQUERQUE, 2011, p.28)

É numa espécie de sintonia com o passado da arte brasileira dos anos 60 e 70 que estes coletivos dos anos 1990 surgem, em uma explosão de espaços autônomos de arte em todo o Brasil (NUNES, 2013). Entendidos como uma zona de resistência à própria aridez do sistema que os envolve, mas nem sempre os absorve, surgiram espaços como “O Museu do Trabalho (Porto Alegre, 1982), Ateliê Aberto (Campinas, 1997), AGORA, Agência de organismos artísticos (Rio de Janeiro, 1999-2003), EPA! Expansão Pública do Artista (Curitiba, 2001), a Casa da Grazi (São Paulo, 2001-2003), A menor casa de Olinda (Olinda, 2002 – 2008), entre tantos outros. A ruptura ou diluição de espaços autônomos é bastante comum e sua duração dificilmente passa de dez anos, principalmente pela falta de recursos e apoio financeiros, tanto pelo setor privado como público. O surgimento desses espaços reflete a criação de um sistema paralelo às tentativas do Estado de criar políticas e equipamentos culturais à sociedade. A urgência da arte é muito maior do que a velocidade com que são construídas essas

formas de incentivo à cultura, sobretudo porque elas não possuem continuidade, transformam-se e são extintas a cada troca de governo.

5. Desvios urbanos, um olhar atento às ocupações artísticas de São Paulo

Para trazer a um olhar mais próximo todas as questões elaboradas até o momento, este artigo pontua as ocupações artísticas urbanas sobre forma do conceito de “desvio”. Para a compreensão de tal, nos aproximaremos do legado deixado pelos Situacionistas, vanguarda europeia instituída em 1957, por auxiliar na compreensão e reflexão sobre arte e urbanismo, arte e política, e arte e vida. Este grupo de artistas e intelectuais, promoveram uma série de manifestos e intervenções urbanas, que levavam a integração da arte com a política a partir do urbanismo, criando formas de lutar contra a alienação do sujeito por práticas inseridas no cotidiano urbano, sob linguagens artísticas. Suas ações negavam a arte como concebida na modernidade, precisamente por se encontrar alienada do cotidiano concreto das cidades e da vida, tornando-se um produto pautado pelas lógicas do mercado. A partir do que foi concebido como *détournement*, desvio em francês, tal como formulado em “Um guia prático para o desvio” por Guy Debord e Gil Wolman (1956), os Situacionistas criavam ações que propunham a apropriação de elementos ou símbolos já existentes no espaço urbano, explorando suas características originais, a fim de subvertê-los, a partir da construção de um novo arranjo significativo e potencialmente político; uma crítica a sociedade capitalista, a cultura de massa e a hegemonia cultural.

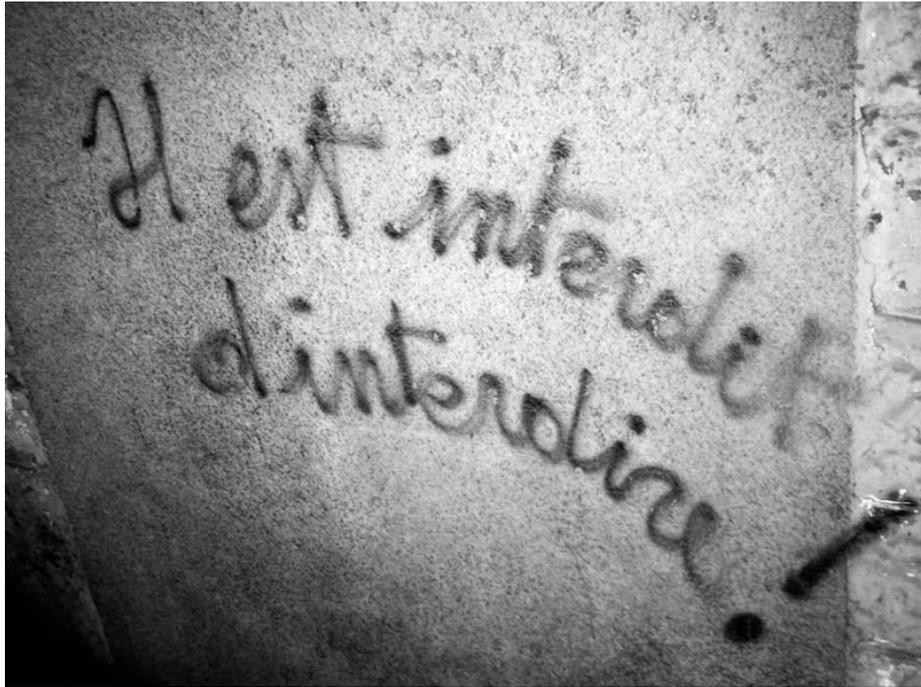


Figura 6: intervenção situacionista fotografada em Menton, na região de Occitânia, 2006. Um dos slogans de desvios dos grupos que cobriram os muros e agitaram as multidões no maio da Liberdade em Paris, em 1968. “Il es interdit d’interdire” Slogan que virou símbolo musical no Brasil em forma de “É proibido proibir” com a música de Caetano Veloso.

Guy Débord, figura principal do movimento, compartilhava os mesmos ideais que Henri Lefebvre, o qual define que a vida do homem na sociedade (aqui entendida como uma organização formada por indivíduos inseridos dentro de sistemas políticos, sociais e simbólicos) é dividida entre seu espaço/tempo de produção de capital (para a sua própria sobrevivência na mesma) e o resto de seu dia, tido como tempo do lazer e de ócio, denominado por ele como *cotidiano* (LEFEBRE, 1991). Este se estabelece no lugar do não trabalho e é neste segundo momento que acontece o que Guy Débord concebeu como Sociedade do Espetáculo (1967). Cria-se a todo instante produtos da construção simbólica de uma sociedade irreal, virtual e totalmente programada, e o tempo que era destinado ao lazer, ao prazer, a festa, a criatividade e ao próprio descanso, se tornou um lugar permeado pelo imaginário do consumo e da publicidade, um lugar de produção de vontades construídas a partir do capital, a fim de criar demanda a novos produtos e novas formas de geração de lucro. É este o cerne da crítica Situacionista à sociedade capitalista; uma crítica ao modo como se faz uso do cotidiano, pela criação de necessidades do consumo da mercadoria, alterando a consciência do

indivíduo e sua noção de realidade, tornando-o alienado e produto da própria lógica do capital:

A grosso modo, defendiam superar a alienação do fetiche da mercadoria e fazer uma revolução, não a promoção de formas tradicionais de luta (como, por exemplo partidos e sindicatos), mas a criação de situações revolucionárias, e , para tanto defendiam ações espontaneístas e intervenções artísticas como happenings e outras formas de expressão que causassem algum choque (como cartazes, palavras de ordem e pichações).(HARVEY, 2014: p.12)

Com estas ações os Situacionistas, reuniam todos os tipos de artistas e ativistas entorno da vanguarda europeia, a fim de defender acima de tudo, a vivência lúdica do espaço urbano, a partir do "cotidiano". É possível notar o surgimento deste mesmo tipo de questionamento com os neo-concretistas brasileiros, que assim como os Situacionistas, criticavam a produção e circulação da arte como produto. Os museus, centros culturais e galerias fazem parte de um conjunto que representa a “grande arte”, a arte sacralizada, institucionalizada e mercantilizada. Entrar para este circuito é uma tarefa árdua e que muitas vezes leva o próprio artista a produzir segundo as normas e demandas do mercado, moldando sua essência estética e poética, muitas vezes deixando o viés experimental de sua pesquisa plástica. Não somente, o desafio de entrar para o circuito tradicional da arte representa a corrida por um lugar no sistema: um jogo de interesses entre indivíduos artistas, levando até a um esvaziamento do próprio sentido da arte.

Podemos observar como movimentos de ocupações de praças, ruas, becos, esquinas em forma de festivais hibridamente artísticos ganharam força e visibilidade dentro do panorama cultural da cidade de São Paulo, chamando a atenção da população, como um *desvio*, para uma cultura urbana contemporânea, independente, se instaurando como instrumento político em prol da cidadania. As cidades, ainda que com todos os problemas próprios da urbanização descontrolada, aproximam bilhões de pessoas em todo o mundo, não somente sob o aspecto espacial mas sim pela troca das práticas culturais, expressões e comportamentos que transitam a partir dos fluxos globais criados pelos novos meios de comunicação e economia. Mesmo nesse caleidoscópio de múltiplas identidades e realidades, diferentes desejos e utopias, é possível se falar de uma “cultura urbana” em larga escala, em cuja a base estão as linguagens e ritos de

convivência em prol das ocupações de espaços públicos, alargando-se em espaços para a prática da cidadania e da cultura.

Antes de entrar no olhar atento às duas ocupações artísticas analisadas de São Paulo (A Casa Amarela e o Ouvidor, 63) é necessário pontuar em qual contexto que estas iniciativas estão inseridas. A reflexão sobre a ocupação de prédios e edifícios abandonados (nos dois casos) pode ser levantada pela discussão já trazida pelos espaços autônomos de arte contemporânea (desde os anos 1990 a atualidade), mas ela também está inserida na perspectiva de uso de espaços públicos para tal fim. Ao analisarmos o panorama cultural dos últimos cinco anos da cidade de São Paulo, veremos quanto os espaços públicos foram reivindicados para uso da arte e da cultura. Esta abertura ganhou força com a chegada de uma cultura urbana global, se assim podemos chamar, ligada aos festivais de arte e música, híbridos e performáticos que exalam um DNA da contemporaneidade e cultura jovem urbana. Dentro deste panorama, houve um coletivo artístico que contribuiu grandemente com a tomada das ruas e com a própria estética artística que está presente dentro dos movimentos de ocupação artística.

Sob a forma de arte performática, vídeo-art, instalações, música e festa, o coletivo Voodoohop trouxe um novo conceito de ocupação do espaço urbano e de convivência, inicialmente na cidade de São Paulo, a partir de encontros de criação e fruição artística. A escolha pelo recorte deste grupo específico se justifica pelo seu caráter precursor e experimental, que inspirou e popularizou diversos outros coletivos e grupos artísticos que atuam em São Paulo sobre dois eixos principais: a livre convivência a partir da experiência artística e a ocupação dos espaços públicos na cidade.

Formado inicialmente pelo alemão Thomas Haferlach e a francesa Laurence Trille, o projeto Voodoohop se iniciou em 2009 como um encontro de amigos DJs de sextas-feiras no Bar do Netão, na Rua Augusta, no centro de São Paulo. Pela proposta de música que se diferenciava de outras atividades noturnas da cidade, o espaço berço do projeto não pode mais comportar a quantidade de simpatizantes que começaram a frequentar as noites de sexta-feira da Augusta. Foi por conta de seu poder aglutinador de DJs e artistas que o projeto coletivo Voodoohop tomou corpo e começou a abraçar a cidade, e a cidade abraçar suas propostas. O nome foi dado sem muito embasamento, apenas pela sua sonoridade divertida, mas aos poucos a referência nominal ao vudu, a macumba, e aos rituais ligados a espiritualidade do homem se fez presente no próprio

modelo de convivência que é proposto pelo coletivo. Tendo como instrumentos principais a música, as artes visuais, a liberdade de expressão e o corpo, as noites e eventos propostos pela Voodoohop propiciam um encontro do homem consigo, com o outro e com o espaço, a partir de estímulos sinestésicos compartilhados pela reunião de pessoas. As propostas, quase sempre de caráter hedonista, acontecem num momento de união e comunhão entre pessoas, como aconteciam em rituais tribais de diversas civilizações antigas. Propõem uma integração generalizada – corpo, sentidos, espaço, o outro – experimental e livre através da experiência artística imersiva em rituais de festa, lazer e diversão.

A sede oficial do coletivo localiza-se no coração da cidade de São Paulo, na esquina da Av. São João com a Rua Dom José de Barros. Com o nome de Trackers, o prédio é um típico exemplo do que acontece com grande parcela dos edifícios antigos do centro da cidade, descuidados e abandonados pelo poder público e pelos próprios proprietários. Há sem dúvida uma ressonância entre sua sede e a proposta geral do coletivo, que traz de uma certa maneira uma bandeira e um alarde sobre a situação de abandono de tantos pontos da cidade de São Paulo dialogando de certo modo, com o projeto de revitalização do centro iniciado pela prefeitura.

Desde seu esboço ao que se tornou hoje, a Voodoohop já realizou incontáveis encontros - espaços públicos, de passagem, bordéis, prostíbulos, estacionamentos, praças, parques, edifícios abandonados e até na natureza (a Voodoostock, evento que acontece periodicamente desde a formação do coletivo) – que propiciam transformar a festa ou o espaço em uma obra coletiva, onde as pessoas são convidadas a colaborar com ou na experiência imersiva. A proposta hedonista, segundo entrevista com a idealizadora do coletivo Laurence Thrille é tida também como um evento artístico atípico, onde há performances, música, projeções, exposições fotográficas, cenografia, instalações, etc, uma nova maneira de fruição de arte fora do circuito de espaços institucionalizados. Segundo Laurence:

A ideia de hedonismo deve ser entendida como a de “liberdade”, e vejo uma ligação direta entre arte e liberdade. Museus são lugares de exposição, mas não de criação. Uma festa não é um lugar perfeito para exposições, mas torna a obra uma experiência que o público pode viver, incorporar e reagir. E o artista pode interagir com o público, Gosto também da ideia de festa como obra, com um lado visual, musical e experimental que coloca o público num “estado”, numa vivência espacial. Criar um caos artístico para ser sentido em vez de pensado.⁵

Com todos os apontamentos, é possível constatar que o coletivo em questão se contrapõe não só ao que consideramos “arte” no senso comum, mas aos modelos de fruição e criação estética, em uma resistência à homogeneização e padronização da cultura contemporânea, mostrando sua diversidade e suas inúmeras possibilidades, tanto de fruição como de criação. Podemos também identificar por trás de suas propostas, uma visão política de mundo, a partir do questionamento crítico que levam à conscientização para questões cotidianas de direito a cidade, cultura, arte, transporte, moradia, natureza, o direito ao prazer e à liberdade de expressão.

Foi na sequência deste mesmo movimento de desvios artísticos através da ocupação do espaço público que surgiu em 2014 com força o coletivo “A Batata precisa de você” formado por moradores e frequentadores da região do Largo da Batata na região oeste de São Paulo, que traz como objetivo:

Fortalecer a relação afetiva da população local com o Largo da Batata; evidenciar o potencial de um espaço hoje ainda árido como local de convivência; testar possibilidades de ocupação e reivindicar infraestrutura permanente que melhore a qualidade do Largo como espaço público. É um exercício de democracia em escala local, um movimento de cidadania e concretização social e urbana. Uma maneira que as pessoas têm de se manifestar, de maneira inteligente e propositiva, por melhorias imediatas nas suas condições. A Batata Precisa de Você se propõe a ter um canal aberto de diálogo com os gestores públicos e debater os processos de uma gestão compartilhada entre cidadãos, associações e poder público.⁶

Tal iniciativa colaborou largamente para uma verdadeira guinada de consciência política da população para o direito de uma cidade mais humana e cultural, criando uma dinâmica de entrosamento entre diversos coletivos.

Para além das manifestações artísticas de praças e ruas da cidade de São Paulo, as ocupações de prédios e edifícios, sejam eles públicos ou privados, que se encontram sob alguma forma de abandono, deveriam também serem ocupados de forma criativa com mais frequência. Como já foi mencionado anteriormente, os movimentos de moradia que agem no tecido urbano são um grande exemplo do que deveria ser feito por mais coletivos artísticos em prol de um espaço de convivência e fruição de arte. Atualmente existem mais milhares de espaços ociosos existentes na cidade de São Paulo e, do total, 60% está no centro da cidade, segundo estudo realizado por especialistas da USP em urbanismo em 2009. Em 2014, o prefeito Fernando Haddad decretou o aumento progressivo do IPTU ou até a perda da propriedade caso seja constatado ociosidade do

imóvel. A definição do que são imóveis ociosos atualmente de acordo com a prefeitura são: 1) imóveis com área superior a 500m² vazios, 2) imóveis com área superior a 500 m² subutilizados, 3) edifícios com mínimo de 60% de área construída desocupada.

É diante deste fenômeno que artistas buscam alternativas para a criação de ateliês, espaços para ensaios, exposições e shows. Faltam muitos espaços na cidade para absorver toda a produção artística que pulsa nela. A Casa Amarela, como é conhecido o imóvel na esquina da Rua da Consolação com a Visconde de Ouro Preto, é um desses edifícios que fazem parte do imaginário dos que moram na cidade, mas que muitos não conhecem por dentro. A casa de três andares e 27 cômodos abrigava uma antiga creche, mas há 11 anos apenas um segurança frequentava o local para garantir o patrimônio.



Figura 7: Casa Amarela na Rua da Consolação, São Paulo.

Dia 20 de fevereiro de 2013 o Movimento de Ocupação de Espaços Ociosos, ocupou junto com cerca de 100 artistas o prédio, tornando-o um ateliê compartilhado. As atividades artísticas são em sua grande maioria teatrais, mas ainda sim dialogam e realizam atividades com artes visuais, circo, musica e dança. No primeiro mês de ocupação a Casa recebeu mais de 800 horas de ensaio, mediante agendamento do espaço, e mais de 2500 pessoas. Atualmente o espaço conta com a colaboração e

participação de mais de 50 coletivos que realizam atividades e colaboram com a programação cultural do espaço..

Proprietário, o INSS entrou na Justiça com pedido de reintegração de posse. Já a prefeitura promete transformar a área em um centro de direitos humanos. Enquanto nada acontece, o grupo segue trabalhando por ali. Os ocupantes, artistas de coletivos de todas as regiões da cidade, cobram do Poder Executivo a criação de espaços culturais que abriguem ensaios e ateliês e apresentações de forma livre.

Outro edifício abandonado que foi ocupado sobre as mesmas premissas, foi a antiga sede da Secretaria de Cultura. Com um histórico de ocupações realizadas no local, hoje o edifício é propriedade da CDHU (Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano) mas desde 2005 encontrava-se vazio. Os 13 andares do edifício da Rua Ouvidor, 63 tornou-se uma obra viva, onde moradores e frequentadores se transformaram o espaço abandonado em um centro cultural comunitário. Atualmente pelo menos cinquenta artistas que vivem no local, entre circenses, músicos, pintores, grafiteiros, fotógrafos, cineastas e atores. O chamado “porão”, local que já abrigou um estacionamento e uma lanchonete, é usado como ponto de encontro desse efervescente centro cultural, onde ocorrem oficinas, sessões de filmes, assembléias, festivais e shows.



Figura 8: Ocupa 63, Rua Ouvidor, 63 no centro de São Paulo.

O movimento pela ocupação deste prédio ocorreu inicialmente pelo coletivo “Andróid Andrógenos”, com integrantes majoritariamente de Porto Alegre. Divulgando o projeto em redes sociais, o grupo conseguiu reunir outros coletivos interessados em transformar o espaço em um lugar de residência artística, e cerca de 80 artistas ocuparam o edifício no dia 1º de maio de 2014, com o Festival de Revitalização Holística do Centro Histórico de São Paulo.

Circular pelo prédio por si só já é uma experiência: cada andar é preenchido por muita tinta e criatividade, um mix de linguagens plásticas e reflete a alma do espaço. Além da produção artística dos moradores do prédio, o Ocupa 63 segue com uma programação bastante cheia: são mostra de filmes, fórum de debates sobre arte, cultura, cinema e rock n’ roll, oficinas de teatro, de produção escrita, aulas de bambolê e meditações ao por do sol no topo do prédio, com uma vista impar do centro de São Paulo. Os artistas moradores contam que os próximos passos da proposta da ocupação é intensivar o diálogo com os moradores das ocupações de moradia na vizinhança, oferecendo mais oficinas de arte gratuitamente.

Ambas as ocupações “Casa Amarela” e “Ouvidor 63” atualmente vivem com a colaboração espontânea dos envolvidos nos projetos, ou com a arrecadação simbólica das programações que oferecem, como festas e festivais. Assim como muitos outros coletivos que se formaram principalmente durante estes últimos cinco anos na cidade de São Paulo, estes exemplos são frutos de uma necessidade de ressignificação do sujeito na cidade. Do sujeito urbano e do sujeito humano. Uma forma de resistência da juventude que preza pela socialização, pelo acesso a cultura e a sua diversidade, suas fusões. Preza pela comunhão entre pessoas, pela democratização dos espaços públicos, acarretando na convivência mais orgânica e natural entre as indivíduos e suas ricas diferenças. Promovem relações sociais emancipatórias, levando os sujeitos envolvidos a atribuírem novos significados e valores à sua existência e realidade, como por exemplo o espaço urbano que passa a ser vivido e compartilhado. Práticas como esta, em suas modalidades comunicativas, colaborativas e expressivas, trazem por si mesmas a natureza de resistência à normativa consumista e tem um potencial inovador de estabelecer novos arranjos subjetivos, novos modos de ser e estar no mundo em que vivemos.

6. Considerações finais

Não é necessário levantar nenhum tipo de bandeira partidária para se praticar política através da cultura. A partir de suas ações e preposições pela cidade, o coletivismo artístico tem sido um grande instrumento de cidadania cultural, participativa e interventiva, que propiciam o contato com novos mecanismos culturais, novas formas de vivência e convivência entre classes, novos olhares sobre o espaço urbano, sobre a cidade e sobre o ambiente que vivemos e podemos criativamente interferir.

A cidade pulsa e respira cultura para todos os lados, e não se faz necessário muito para entender que em cada esquina podemos encontrar uma manifestação artística que simbolize a luta por um ideal, ou que traduza em símbolo, grafite, intervenção, festa, música, dança, performance, a realidade dos indivíduos da pulsante capital paulista. Apesar de depararmos diariamente com manifestações artísticas, estamos condicionados a compreender que o lugar da arte e a cultura são delimitados por paredes de museus ou instituições culturais. O movimento de ocupação dos espaços urbanos aponta para uma mudança de entendimento do próprio conceito de cultura, como também do que é dado como arte.

A partir de uma reflexão acerca da realidade cultural que a cidade de São Paulo está inserida, este trabalho veio analisar conceitos referentes a arte, cultura e direito à cidade, fazendo um paralelo aos movimentos sociais que buscam ressignificar os espaços de convivência e cultura e conseqüentemente, desenvolvem seu caráter político. Dos movimentos sociais com fins diversos citados nesses trabalhos – como o Ocupa Estelita, Parque Augusta, Ocupação de moradia da São João, etc – aos que se enquadram como movimentos culturais ou coletivos culturais, todos, sem exceção trabalham com a cultura como fim ou como elemento transversal, com o intuito de promover o diálogo e a integração com a comunidade.

O entrosamento destes três pilares teóricos, podem ser a base para se construir um panorama que trate as ações artísticas como ativismo político, como movimento revolucionário para a reconfiguração do espaço urbano, em prol da não alienação do sujeito e da valorização da essência criativa e política dos cidadãos. Estruturar e compreender os mecanismos de gestão destes coletivos pode vir a ser uma chave para a formação de novas formas de reinventar-nos criativamente, e permitir que mais

organizações deste cunho surjam como alternativa às estruturas já consagradas culturalmente.

Esta pesquisa surge com a vontade de trazer reflexões a cerca de algumas das ocupações que já foram feitas a fim de incentivar outras iniciativas que possam vir a surgir como alternativas para a falta de infraestrutura e equipamentos culturais, não tomando como referência única os já consagrados espaços de arte e cultura (instituições culturais, museus, galerias, bibliotecas, etc) mas sim qualquer rua, prédio, esquina, parques e becos que se encontrarem sob alguma aspecto de abandono. O urbanismo participativo levantado por esses movimentos apresentam um protesto contra a lógica da propriedade privada, da especulação e gentrificação urbana e contra a comercialização da arte. São Paulo hoje tem pelo menos 200 prédios abandonados que poderiam ser transformados em espaços de sociabilização através da arte e da cultura. O espaço público não deve ser subutilizado, os prédios desocupados devem ganhar uma função social, por que não as ocupações artísticas?

Referências Bibliográficas:

BARCHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. In: Os Pensadores XXXVIII. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

_____, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2013.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte Técnica Linguagem e Política**. São Paulo: Relógio D'água. 2012

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

CHAU, Marilena. **Cultura política e política cultural**. Estud. av. , São Paulo, v. 9, n. 23, 1995 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100006&lng=pt&nrm=iso>.

DALLARI, **Direitos Humanos e Cidadania**. São Paulo: Moderna, 1998. p.14

DEBORD, Guy e WOLMAND, Gil. **Um guia prático para o desvio**. Publicado no Jornal Les Lèvres Nues #8. Belgica, Maio 1956.

_____. **A sociedade do espetáculo**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1998

DEWEY, J. **Arte Como Experiência**. São Paulo: Martins Martins Pontes, 2010.

EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

GOHN, Maria da Glória. 2011. **Os Movimentos Sociais na Contemporaneidade**. Revista Brasileira de Educação V. 16 n. 47 Maio-Ago. 336 - 361

GRAMSCI, Antônio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1982.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes. Do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Editora Livraria, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. São Paulo: Moraes, 1991.

LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rocco, 2009.

LOPES, Fernanda. **A experiência Rex: “Eramos o time do Re”**. São Paulo; Alameda 2009, p.140.

MACHADO, Ana Maria. **Portinholas**. São Paulo: Mercurio Jovem, 2003.

ROSAS, Ricardo. **Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. Trópico**. S/d. Disponível em : <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.sh>. Acesso em 4 de novembro de 2014.

NOGUEIRA, Silas. **Poder Cultura e Hegemonia: elementos para uma discussão**. Disponível em : <http://www.usp.br/celacc/ojs/index.php/extraprensa/article/viewArticle/epx6-a04>

_____. **Movimentos Sociais, Cultura, Comunicação e Participação Política**.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 9. ed.. Petrópolis, RJ : Vozes, 2011.

Outras Referências:

FERREIRA, Juca. **As Cidades e a Cultura: Reflexão a partir do movimento Ocupe Estelita**. Revista Carta Capital, 2015. Disponível em:

<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/as-cidades-e-a-cultura-uma-reflexao-a-partir-do-movimento-ocupe-estelita-9633.html>

ROSAS, RICARDO. **Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?** Canal Contemporâneo, 2005. Disponível em:
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=57esid=7aee01e3ab717d1fd>

¹ Trecho retirado do vídeo “Salve Estelita, com direito a Roleção do Shopping Rio Mar”. Disponível no endereço : https://www.youtube.com/watch?v=Ev_33udlgXU

² Retirado do site oficial do movimento.

³ Retirado do portfólio da Ocupação na página oficial do facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/Centro-Cultural-da-Ocupa%C3%A7%C3%A3o-S%C3%A3o-Jo%C3%A3o-490900594319238/?fref=ts>. Consultado no dia 2/10/2015.

⁴ Idem.

⁵ Trecho retirado da entrevista realizada com Laurence Thrille e Thomas Haferlach. Disponível em: <http://www.interzona.com.br/arquivos/voodoohop.htm>

⁶ Trecho retirado do blog oficial do movimento. Disponível em: <http://largodabatata.com.br/a-batata-precisa-de-voce/> Consultado no dia 25/10/2015